

AUTOREFERAT

DROGA

Na swojej drodze miałem szczęście spotykać wspaniałych nauczycieli i twórców. Otrzymałem od nich bardzo wiele. Wymienię tutaj osoby, które w największym stopniu miały wpływ na moje życie.

Przed wszystkimi rodzice: Zbigniew – historyk sztuki, konserwator i malarz oraz Zofia – historyk sztuki i redaktor literacki (szkoła krakowska) oraz brat Tomasz – fotografik i kamerzysta, który uczył mnie fotografii.

W Liceum Plastycznym im. Wojciecha Gersona prof. Krystyn Niedzielski uczył mnie podstaw wiedzy z dziedziny problemów plastycznych i rysunku, prof. Stanisław Czajka – podstaw rysunku i malarstwa oraz prof. Andrzej Wojciechowski – podstaw historii sztuki.

W Liceum Ogólnokształcącym p.w. Św. Augustyna najwięcej otrzymałem od wychowawczynie i polonistki prof. Haliny Siwińskiej oraz polonisty prof. Łukasza Ługowskiego i księdza Kazimierza Orzechowskiego, który prowadził teatr uczniowski.

W tych latach poza szkołą mogłem obcować z artystami, którzy traktowali mnie z życzliwością i uwrażliwiali na rzeczywistość. Byli to: Irena Jarosińska, Henryk Stażewski, Koji Kamoji, Erna Rosenstein, Włodzimierz Borowski, Edward Krasiński, Aleksandra Jachtoma oraz Antoni Zdebiak i Włodzimierz Pawlak. To właśnie w pracowni Ireny Jarosińskiej po raz pierwszy zetknąłem się osobiście z Arturem Sandauerem, Zbigniewem Dłubakiem, Janem Tarasinem, Stefanem Gierowskim, Romanem Owidzkim, Jerzym Budziszewskim, Edwardem Narkiewiczem, Jerzym Ludwińskim, Julianem Raczeko, Fredo Ojda, Tadeuszem Rolke, Janem Dobkowskim, Andrzejem Mitanem, Anastazym B. Wiśniewskim, Cezarym Staniszewskim, Ryszardem Ługowskim, Hanną Ptaszkowską, Bożeną Kowalską, Ewą Golik, Krystyną Moisan, Jolantą Lothe i Piotrem Lachmannem oraz z wieloma innymi wybitnymi osobami, które prezentowały tam swoją twórczość, poglądy i przemyślenia podczas cyklicznych spotkań (lata 1980-1992).

W tych latach często odwiedzałem Muzeum Narodowe w Warszawie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi.

Studia artystyczne podjąłem na PWSSP w Poznaniu idąc za radą Włodzimierza Borowskiego. Najwięcej otrzymałem tam od profesorów: Andrzeja Kurzawskiego, Bogdana Wojtasiaka, Antoniego Zydronia, Jana Berdyszaka oraz Jarosława Kozłowskiego – ówczesnego rektora uczelni. Bardzo ważne były dla mnie wykłady z historii kultury i sztuki prof. Rafała Grupińskiego. W Poznaniu zetknąłem się z działalnością artystyczną Grupy Koło Klipsa. Sztuka Mariusza Kruka, Leszka Knaflewskiego oraz Piotra Kurki wywarła na mnie równie duże wrażenie, jak działalność Grupy oraz Neue Bieriemienost w Warszawie. Pilnie obserwowałem działania studentów pracowni Jana Berdyszaka oraz Jarosława Kozłowskiego realizowane na terenie uczelni. Szczególnie interesujące były prace Adama Garnka, Jerzego Pawluczuka, Wojciecha Łazarczyka. W Poznaniu rysunek był pełnoprawną, samodzielną dyscypliną artystyczną. Obserwowałem obrony dyplomów, które były ostre, kontrowersyjne i trudne dla dyplomanta. To była prawdziwa walka. Pytano o wszystko, a dyplomant musiał na

każde pytanie odpowiedzieć wyczerpująco. Były to niezwykle zmagania. Poznań nauczył mnie dyscypliny w pracy twórczej.

W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie uczyli mnie profesorowie: Jan Tarasin, Stefan Gierowski, Edward Tarkowski, Wiesław Kruczkowski, Marian Czapła, Jacek Dyrzyński, Marzanna Wróblewska oraz historii sztuki profesorowie: Anna Lewicka, Przemysław Trzeciak oraz Wojciech Włodarczyk.

Po zakończeniu studiów rozpoczął się kolejny etap kształcenia – nauczanie nauczania i nauczanie renowacji, konserwacji i rekonstrukcji polichromii ściennych, ołtarzy i obrazów. Tu najwięcej zawdzięczam ojcu Zbigniewowi, konserwatorowi Michałowi Baranowskiemu, prof. Edwardowi Tarkowskiemu, prof. Marianowi Czapli oraz art. plast. Lechowi Okołowowi, prof. Gustawowi Zemle, art. plast. Andrzejowi Sołydze.

W 1994 r. otrzymałem uprawnienia do prowadzenia prac konserwatorskich, renowacyjnych i restauracyjnych przy zabytkowych polichromiach ściennych. Było to ukoronowaniem praktyki w zespołach konserwatorskich Zbigniewa Majcherowicza (zm. 1993 r).

Współpracowałem z konserwatorami: Zbigniewem Majcherowiczem, Michałem Baranowskim, Franciszkiem Kędziorem, Eugenem Tatarczykiem, Janem Dobrzyńskim, Marcinem Kozarzewskim, Przemysławem Adamowskim oraz prof. Pawłem Jakubowskim, prof. Andrzejem Mazurem i prof. Marią Lubryczyńską (Brochów). Wiele mnie to nauczyło.

Tak na uczelni, jak i poza nią współpracuję z dr Sylwestrem Piędziejewskim, z którym bezustannie wymieniamy doświadczenia borykając się z problemami towarzyszącymi naszej pracy w Pracowni Technologii i Technik Malarstwa Ściennego, jak i poza murami uczelni. Określiłbym to mianem braterstwa broni.

W następnych latach wiele zawdzięczam profesorom: Krzysztofowi Wachowiakowi, Marzannie Wróblewskiej oraz Czesławowi Radzkiemu i Jackowi Dyrzyńskiemu. Wiele zawdzięczam współpracy z architektami wewnątrz: prof. Przemysławem Krajewskim oraz Bartoszem Hryniewickim.

Wiele zawdzięczam osobom duchownym. Szczególną wdzięczność jestem winien: ks. prałatowi dr Stanisławowi Leszczyńskiemu, ks. Kazimierzowi Orzechowskiemu, ks. Marcinowi Walickiemu SAC, ks. kanonikowi Henrykowi Dąbrowskiemu.

W moich poszukiwaniach twórczych często inspiruję się zabytkami kultury i sztuki. Przy konserwacji i restauracji wielu z nich miałem szczęście pracować. Przykładowo:

- 1988-89 - Konserwacja barokowej iluzjonistycznej polichromii ściany ołtarzowej w kościele p.w. św. Ducha w Sandomierzu (XVIII wiek),
Praca w charakterze ucznia i pomocnika pod kier.
art. plast. konserwatora Zbigniewa Majcherowicza.
- 1989-91 - Konserwacja i rekonstrukcja barokowej polichromii Walentego Żebrowskiego na ścianach kościoła
p.w. św. Antoniego Padewskiego w Ostrołęce (XVIII wiek).
Praca w charakterze ucznia i pomocnika pod kier.
art. plast. konserwatora Zbigniewa Majcherowicza.

- 1992-93 - Pełna rekonstrukcja części polichromii barokowej ścian i sklepienia w kościele p.w. św. Antoniego Padewskiego w Ostrołęce (XVIII w.) pod kier. art. plast. konserwatora Zbigniewa Majcherowicza.
- 1999 - Konserwacja i renowacja neoklasycystycznej polichromii ścian i sklepień nawy głównej i prezbiterium (XVIII wiek) barokowego kościoła p.w. św. Anny i Szczepana w Raszynie (XVII wiek).
- 2008-09 - Konserwacja, renowacja i rekonstrukcja barokowej polichromii autorstwa Andrzeja Radwańskiego (XVIII w.) w prezbiterium kościoła konwentualnego Archiopactwa Cystersów – Sanktuarium bł. Wincentego Kadłubka w Jędrzejowie.
Praca w zespole art. plast. konserwatora Jana Dobrzyńskiego.
Współpraca: art. plast. Krzysztof Buczak, art. plast. Marcin Bogusławski.
- 2014 - Dawny żydowski dom modlitwy w Muzeum Warszawskiej Pragi, rekonstrukcja części zabytkowej polichromii w zespole prof. Pawła Jakubowskiego.

Wiele światowej klasy arcydzieł mogłem zobaczyć dzięki wspólnym wyjazdom naukowym organizowanym przez profesorów Wojciecha Cieśniewskiego i Artura Winiarskiego. Z upodobaniem studiowałem malarstwo trecenta i quattrocenta włoskich prymitywistów. Cimabue, Pisano, Cavallini, Giotto, Duccio, Gaddi, Lorenzetti, Martini to artyści, których sztuka stale mi towarzyszy. W moim pojęciu sięgnięcie do tej zachodniej tradycji mogłoby być przeciwwagą dla wszechobecnej pseudoikony i pseudotradycji wschodniej w sztuce religijnej łacińskiego kościoła.

Na początku swej drogi szukałem aktualności. Im dłużej idę, tym bardziej zwracam się ku przeszłości.

Najważniejsze są pierwsze zachwycenia, przeżycia z dzieciństwa i młodości. Pierwsze ujrzenie „Bitwy pod Grunwaldem” spowodowało moje postanowienie: zostanę Matejką. Miałem wtedy dziesięć lat.

Deski stropowe polichromowane w późnym renesansie. Ojciec przywiózł je do konserwacji z remontowanego dworu w Surhowie, a ja patrzyłem jak przy nich pracuje. Malowane z wielką swadą przy użyciu kilku pigmentów. Prosty ornament ze stylizowanych liści akantu obwiedziony perełkowaniem iluzyjnej płyciny. Kazeina wapienna oraz tempera jajowa. Ugier palony czerwony, ugier złoty, umbra naturalna, zielen szmaragdowa i biel. Może bym o nich zapomniał, gdyby nie to, że później Tata pomalował naszą domową szafę ścienną w ten sam sposób i odtąd żyło się już z tym na co dzień.

Kolejne przeżycia to: witraż Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie przedstawiający Boga Ojca, polichromia Bazyliki Mariackiej, malowane drewniane kościółki południowej Polski – w Dębnie, w Binarowej, w Łękawicy, w Rabce, w Lipnicy Murowanej, w Harklowej, w Grębieniu, w Libuszy, w Kruźlowej Wyżnej.

Niezapomnianym doświadczeniem jest również pierwsze „odstrzelenie” ze sznura ubrudzonego pigmentem. Mocne, długie, proste linie, wytyczające główne kierunki kompozycji na czystych i pustych ścianach nowej kaplicy w Raszynie. Było coś z magii w tak prostym działaniu, od którego wszystko się zaczyna. To pierwsze „strzelanie” zawdzięczam ojcu. Było to w 1983 r.

Równie ważna była pierwsza wizyta na pokładzie okrętu – drewnianego rusztowania wypełniającego całe wnętrze ogromnego kościoła. Nigdy tego nie zapomnę. Było to w 1975 r. Wtedy nawet przez myśl mi nie przeszło, że w przyszłości, na podobnym rusztowaniu, przyjdzie mi przepracować tyle lat w tym samym kościele.

Wielkim przeżyciem były również najważniejsze pierwsze wielkie wystawy oglądane wraz z rodzicami. „Polaków Portret Własny” Marka Roztworowskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Kolosalne wrażenie, które wytworzyło u mnie poczucie dumy narodowej. Podobnie było z wystawą „Romantyzm i romantyczność”. Wreszcie trzecia wystawa – „Konstrukcja w Procesie” – zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi, a prezentowana w opuszczonych XIX- wiecznych halach fabrycznych.

W tych trudnych czasach bardzo ważne były wystawy w kościołach. Szczególnie w kościele Św. Krzyża i Miłosierdzia Bożego na Żytniej w Warszawie.

W czasach stanu wojennego inspirowały i pobudzały całkowicie pokątne wystawy i działania „Grupy” oraz inne w prywatnych pracowniach. Głównie w pracowni Ireny Jarosińskiej. Żył się prawdą tych prawie podziemnych poczynań będących w opozycji do oficjalnego, smętnego i zakłamanego tzw. „życia artystycznego”. No i oczywiście „chodziło się” na wystawy w Galerii Foksal i Galerii Rzeźby.

Na początku lat wolności wiele się działo. Sprowadzano wystawy wielkich polskich malarzy, ze względów politycznych zupełnie nie znanych w kraju. Wystawy: Kazimierza Głaza w Galerii Studio w Warszawie, Feliksa Topolskiego, Józefa Czapskiego, Jana Lebensteina i wielu innych miały zapełnić dziurę w świadomości pokoleń. Niestety nurt ten szybko zwolnił a potem prawie zniknął.

Inspiracją stają się też obrazy i działania twórców, z którymi miewam osobiste kontakty. Często przy okazji odwiedzania pracowni, powstawania wystaw, pisania tekstów o ich twórczości czy też przy wspólnych wyjazdach naukowych i plenerach.

Podobnie wizyty w prywatnych pracowniach mocno oddziałują na mój umysł. Czasami nawet na tyle mocno, że potrafią zburzyć moją własną konstrukcję, będącą w delikatnej fazie powstawania. Czasem to i dobrze, ale bywa też, że schodzisz wtedy na manowce. I znowu muszę malować meander.

Gdy oglądałem obrazy Matisse’a w Ermitażu przeżyłem objawienie i uniesienie. Podobnie zobaczyłem Velasqueza i Goyę w Prado. Ten geniusz i ten genialny, ale to Goya mną wstrząsnął i wzruszył, i to pomimo tego, że jego obrazy oglądałem na samym końcu, już bardzo zmęczony. Największą jednakowoż harmonię między uczuciem i intelektem odczułem w Kunsthistorische Muzeum przed obrazami Pietera Bruegela Starszego. Niezwykle malowanie, o wielkim, zadziwiającym działaniu. Z każdej odległości patrząc, widzi się kolejne odsłony. Obrazy są z daleka monumentalne, a z bliska kameralne.

Jedno z najwspanialszych moich odkryć to autentyczne polichromie średniowiecznych kościołów Katalonii przetransferowane do muzeum w Barcelonie. Czysta witalność i feeria barw! Radość i zachwyt! Maksymalna prostota wyrazu przy użyciu bardzo niewielu pigmentów. Wspaniałe użycie czerni w połączeniu z czystymi świecącymi pigmentami.

Ostatnio odbyłem swą pierwszą podróż na Litwę. Zobaczyłem tam freski Michała Anioła Palloniego, Franciszka Smuglewicza, Jerzego Hoppena i innych wielkich twórców.

Często współpracuję z artystami, w których procesie kształcenia miałem swój udział. Ich drogi twórcze i poszukiwania są również dla mnie bardzo istotne.

We własnej metodzie twórczej staram się zdobyć jak najwięcej informacji o obiekcie, którego polichromię mam wykonać. Często są to studia nad architekturą i historią.

Szczególnie przy polichromiach historyzujących w zabytkowych wnętrzach. Przykładowo:

2010 - Polichromia ścian nawy głównej kościoła paraf. p.w. św. Wojciecha w Ostrołęce (XIX wiek). Cztery sceny (3m x 8m każda) o charakterze historyzującym, przedstawiające: Ostatnią Wieczerzę, Boże Narodzenie, Zmartwychwstanie, Upadek pod krzyżem.

Współpraca z prof. Pawłem Jakubowskim – autorem całościowego projektu rewitalizacji kościoła oraz współautorem projektów malowideł inspirowanych ilustracjami „Missale Romanum” 1884.

2013- 2014 - Polichromia kościoła paraf. p.w. NNMP w Romanach (XIX w.) wg historyzującego własnego projektu inspirowanego ilustracjami „Missale Romanum” 1884 i malarstwem Jerzego Hoppena w kościele w Landwarowie (Litwa).

Z racji wykonywanej specjalizacji zgłębiam również tajniki perspektywy linearnej i powietrznej oraz iluzyjności optycznej malowideł. Stąd bezustannie powracanie do badań prof. Kazimierza Bartla, Andrei Pozzo, Michała Anioła, Mantegni, Paola Ucella, Leonarda da Vinci, Piera della Francesca oraz wielu innych malarzy, w których sztuce koncepcyjny zamysł zajmuje poczesne miejsce.

Metoda projektowania polichromii czasem przyczynia się do projektowania i koncipowania obrazu. Bardzo często najpierw staram się w miarę dokładnie obraz sobie wyobrazić i zaprojektować. Czasem takie szkice i projekty koncepcyjne bywają trafniejsze od obrazu, są świeższe i żywsze. Tego typu notacje kolorystyczne lub tylko rysunkowe stanowią istotną część mojej twórczości. (Wystawa indywidualna „In statu nascendi”, Galeria Centrum Promocji Kultury Praga – Południe, Warszawa, 2016 r.)

Od kiedy zacząłem zajmować się malarstwem ściennym moja paleta zdecydowanie się zmieniła. Obecnie składa się głównie z tradycyjnych pigmentów mineralnych właściwych dla technik wapiennych. Często staram się używać jak najmniejszej palety podstawowych pigmentów, takich jak: czernie, biele, ochry, czerwienie żelazowe i błękity mineralne. Czasem używam palety barokowej i rokokowej, gdzie ważne są zielenie (szczególnie viridian), błękity, fiolety i róże. Czasem dla odmiany stosuję paletę pigmentów organicznych najbliższych świetlistości barwnych atramentów spirytusowych i tuszy, których często używam w projektowaniu.

Dzięki pracy przy polichromiach neoklasycystycznych powróciłem do antyku. Znalazłem tam cztery kolory podstawowe oraz ogromną gamę szarości. Przykładowo:

1994-95 - Odkrycie, konserwacja, rekonstrukcja i renowacja neoklasycystycznej polichromii ścian i stropu w kościele p.w. Wniebowstąpienia NMP w Suserzu (XIX wiek),

Realizacja we współpracy z art. plast. Sylwestrem Piędziejewskim.

- 1995 - Konserwacja i rekonstrukcja polichromii neoklasycystycznej ścian i stropu autorstwa prawdopodobnie Jana Bogumiła Plerscha w kościele p.w. Świętej Trójcy w Belsku Dużym (XVIII wiek). Praca w zespole art. plast. konserwatora Michała Baranowskiego.

U Pliniusza znajdziemy sławny cytat [...] „Za pomocą czterech tylko barw stworzyli swe nieśmiertelne dzieła Apelles, Aetion, Malanthius, Nikomachus- przesławni malarze”.¹ Chodzi tu o biel z Melos, ochrę attycką, czerwień z Synopy (stąd synopsis) oraz czern (atramentum).

Również Empedokles twierdzi: „Jest barw cztery odpowiednio do liczby elementów: biała, czarna, czerwona i żółta”.²

„Tzw. *wąska paleta* jaką operowali wielcy malarze była zgodna z grecką estetyką”.³

„Wielcy koloryści XVI i XVII wieku używali palety ograniczonej, osiągając z niej maksimum efektu, przy czym zasób ich pigmentów niedaleko odbiegał od czterech barw Pliniusza”.⁴

O moim malowaniu

Dla mnie malarstwo jest czysto sensualne. Intelktualizm, naukowy dyskurs w sztuce jest ważny, lecz nie najważniejszy. Liczy się to, co nieprzewidywalne, to, że kolor mnie zaskoczy. Obraz musi być do pewnego stopnia intuicyjny a nie tylko matematycznie wyliczony. Powinien wydobywać uczucia – najpierw moje, a potem, mam nadzieję, że i widza. Żeby malować, muszę się skupić, wyciszyć, zapomnieć o otoczeniu, sięgnąć w głąb siebie. Jeśli uda mi się osiągnąć ten stan, to jest szansa, że obraz będzie udany, prawdziwy. Dlatego właśnie obrazy są tak bardzo osobiste.

Maluję do skutku. Muszę tak robić, żebym był zadowolony. Oczywiście łatwiej mi się skupić, wyłączyć myślenie, kiedy maluję na płótnie lub desce. Ściana jest pod tym względem o wiele bardziej wymagająca; trzeba dopilnować wszystkich spraw techniczno-organizacyjnych: rozstawić rusztowania, koordynować pracę zespołu ludzi, dopasować się do terminów, a więc pospiesz, hałas... Trzeba dużo silnej woli, żeby odciąć się od tego całego zamieszania i jeszcze malować tak, aby efekt był satysfakcjonujący. Malarstwo ścienne służy przede wszystkim dekoracji, jednak musi być twórcze tak, żeby doznania estetyczne otworzyły drogę do kontemplacji.

Malarstwo jest jedno – podział na monumentalne i sztalugowe uważam za drugorzędny. Podobnie jak podział na sztukę sacrum i profanum. Każda dobra sztuka jest sacrum a zła – profanum. Malarstwo może być monumentalne bez względu na skalę. Doświadczenie w malarstwie sztalugowym często staje się impulsem do powstawania kompozycji ściennych.

Malarstwo ścienne powinno zawsze poddawać się architekturze. Oddziaływanie polichromii ma być przyjazne i nieomal instynktownie wprowadzać nas w magiczny świat koloru. Jego skala nie może przytłaczać. Musi być na miarę człowieka. Przykładowo:

¹ Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wyd. Literackie, Kraków 1973, s.83.

² j.w., s. 69.

³ j.w., s. 86.

⁴ j.w., s. 93.

- 1996 - Mozaika ceramiczna na ścianie basenu w domu prywatnym w Warszawie – Młocinach pt. „Źródło”. Projekt własny.
- 2000 - Sgraffito „Drzewo” na ścianie domu prywatnego w Warszawie – Aninie zrealizowane wg własnego projektu.
- 2003 - Mozaika ceramiczna „Tancerka”, wykonana na ścianie basenu w domu prywatnym, Warszawa – Młociny. Projekt własny.
- 2003 - Polichromia ścian i sufitów restauracji i klubu muzycznego „Sheesha Lounge Bar”, Warszawa Centrum. Autor projektu, główny wykonawca, szef zespołu art. malarzy.
- 2004 - Polichromia ścian i sufitów restauracji i klubu muzycznego „Organza”, Warszawa Centrum. Autor projektu, kierownik zespołu art. malarzy.

Bliski jest mi abstrakcyjny sposób obrazowania.

Ale co to właściwie jest abstrakcja? Kiedyś nawet próbowałem się tego dowiedzieć od Henryka Stażewskiego. Powiedział mi, że właściwie chodzi tylko o to, żeby dobrze położyć kolor obok koloru.

Według mnie malarstwo i muzyka działają na podobnych zasadach.

Rytm, harmonia dźwięków, dysonans, cisza – bardzo dobrze, jeśli obraz „gra”.

Próbuję przełożyć swoje doświadczenia bezpośrednio na kolor. Czysty, czasem przejrzysty jak laserunek, kiedy indziej mocny pełnym nasyceniem.

To kolor jest podstawą konstrukcji moich obrazów. Czasem poddaję go dyscyplinie prostych form geometrycznych, kiedy indziej plamy przyjmują swobodniejsze kształty. Ważny jest dla mnie dukt pędzla, ciągnięcie linii, zostawianie śladu, zdecydowany ruch ręki – nie za szybki, nie za wolny. Długie, proste pociągnięcia pędzla są jak stopnie schodów, po których wchodzę lub schodzę. Kompozycja często symetryczna, ale o lekko przesuniętej osi, często bywa na granicy asymetryczności. Przykładowo:

- 1991 - „Deska mojego dziadka, cicho sza i zlewozmywak”, wystawa dyplomowa, Rektorat ASP, Warszawa.
- 1996 - „Memento Vitae” – malarstwo, Galeria Brama, Warszawa.
- 2000 - „Malarstwo”, Galeria 3A, Warszawa.
- 2009 - „Czarny, biały, czerwony, żółty i niebieski” – malarstwo, Galeria Aspekt, ASP Warszawa, wystawa doktorancka.
- 2014 - „Obrazy”, Galeria Centrum Promocji Kultury Praga – Południe, Warszawa.

Moje obrazy rozciągnięte są między pionem a poziomem. Nie maluję abstrakcji chociaż językiem abstrakcyjnym wyrażam napięcia zmysłów. Staram się odnaleźć w naturze rzeczywistości miarę życia. Język geometrii bezustannie wykrzywia się, chcąc zahaczyć i przyciągnąć do siebie to co we mnie i to co poza mną.

Wciąż powracam do motywu meandra. Meander – manowczyk to labirynt.

To nieustanne wędrowanie, podążanie przed siebie, poszukiwanie. Droga do celu lub tylko droga.

Artysta pyta, a nie odpowiada. Interesują mnie szczególnie pytania, na które nie można odpowiedzieć i które mało kto sobie zadaje.

Stefan Gierowski powiedział mi kiedyś, podczas korekty:
„Proszę pana, pan nie musi wiedzieć po co maluje, dlaczego tak, a nie inaczej. Możliwe, że artysta nawet nie powinien, nie może tego wiedzieć. Niech zostawi ten problem innym. Badaczom. He, he. Niech inni się domyślą, odczytają, lub nie. He, he”.

A może obraz czasem maluje się aby coś przypomnieć?

Staram się malować obraz „alla prima” i „fa presto”, aby nie zatracić świeżości. Obraz powinien być jak dniówka we fresku mokrym. Czasami jest to niemożliwe i wtedy używam szpachli i noża. Farba staje się materialną zaprawą nakładaną jak kielnię. Ale staram się tego unikać. Generalnie im cienie, tym lepiej. Każdy kolor może „świecić”. Zarówno laserunkiem jak i pełnym nasyceniem. Nawet czerń.

Po wielekroć powtarzam „to samo”. Często wracam do wątków już opracowywanych. One się nie kończą, tylko na chwilę urywają. Domagają się kontynuacji i rozwinięcia. Nie dają mi spokoju. Dopóki same nie staną się spokojem.

Czerń, biel, czerwień, żółcień i błękit...

O kolorach pisać niepodobna

[... Platon mówi: „A w jakiej ilości, która barwa, o tym nie ma sensu mówić, bo niepodobna ani podać jakiejś konieczności, ani prawdopodobieństwa i mówić o tym jak należy...”]⁵

[Arystoteles mówi, że wartość koloru uzyskuje się przez zestawienie go z innym „jak to czynią malarze”].⁶

„Platon zalicza kolory do źródeł rozkoszy czystych i – rzecz osobliwa – przeciwstawionych rozkoszom sensualnym”.⁷

„Kolor i forma były w Grecji klasycznej traktowane jako równoważnościowe”.⁸

„Niewielka liczba pigmentów, jaką operowali, nie oznacza niedostatecznego poczucia koloru – lecz przeciwnie – jego wysubtelnienie i wyrafinowanie”.⁹

O rysowaniu

Rysunek określa kierunki poszukiwań. W najprostszy i najbardziej pierwotny sposób pozwala zdyscyplinować myśli, sprecyzować kompozycję, skonkretyzować konstrukcję, światło, przestrzeń oraz zostawia niepowtarzalny ślad charakteryzujący „rękę” autora. Rysunek może być szybkim zapisem. Rysunek odzwierciedla moje zamiłowania. Może być automatyczny. Obnaża. W moim wypadku ma w sobie coś z ekshibicjonizmu. Nie lubię pokazywać rysunków. Odpowiednie stawianie kresek buduje harmonię. Jest szukaniem sensu. Może jednak wyrażać również dysharmonię i drażnić jak drzazga w palcu. Ingres twierdził, że rysunek jest uczciwością sztuki. Henri Matisse powiedział, że twórca „zespoli kolor zgodnie

⁵ Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wyd. Literackie, Kraków 1973, s. 86.

⁶ Tamże, s. 71.

⁷ Tamże, s. 69.

⁸ Tamże, s. 69.

⁹ Tamże, s. 93.

ze swoim rysunkiem, który nie będzie nieukształtowany, a zjawi się jako kierowany imperatywem serca”.¹⁰

„Przypuśćmy, że rysunek reprezentuje ducha a kolor zmysły. Ducha trzeba wówczas doskonalić, aby określić kolor. Rysunek nie pełni służebnej roli w kształtowaniu poszczególnych dziedzin sztuki – jest integralnie z danym dziełem związany. A więc powinien być traktowany po mistrzowsku, nie może być zastąpiony ideą, sposobem, sankcjonowaniem tego co podświadome i przypadkowe. Aby do tego dojść trzeba nabyć umiejętności, tzw. wykończenia dzieła. Z formy szkicowej, koncepcyjnej, która budzi wyobraźnię, należy przejść do doskonalenia: formy, waloru, światła, materii, rytmu, kompozycji, struktury i wielu innych”.¹¹

prof. Czesław Radzki

Po prostu patrzeć!

Nigdy nie wiem, czy to co zauważone pozostanie w mojej pamięci. Czy jeśli tylko stworzę okazję, to podczas malowania samo się narzuci. Coraz więcej rzeczy zapominam. Nawet jeśli to coś naszkicowałem lub opisałem. Zerwane wątki coraz trudniej związywać, gdyż wciąż pojawiają się nowe. A jednak trzeba próbować.

Moje „zapatrzenia” i „zauważenia” sumują się. Obraz może zawierać spostrzeżenia odległe w czasie. Czas staje się uniwersalny i kompletnie niewymierny. Czasu brakuje. Może nigdy nie zdołam przedstawić wszystkich najważniejszych zsumowań. Trzeba się nauczyć wybierać. To umiejętność wyboru i podjęcia decyzji warunkuje powodzenie poczynań. Widzę znikomość moich wysiłków, bo trzeba przestać się „wysilać”. I tak się nie zdąży. Sztuka powinna powstawać bez „wysiłku”. Winna być jak spokojny, głęboki i równy oddech. Wtedy może nie dostanie się zadyszki.

Jeżeli istotne jest tylko to, co zapamiętane, czyli naprawdę zaobserwowane, to tak, jakbym zakładał zawsze zwłokę w reakcji i czas na refleksję. A przecież często pracuje się bezzwłocznie, na gorąco. Trzeba tylko pilnie i uważnie patrzeć na to co się robi. Trzeba się tym stać.

Przedmiot koncentrujący

Dobry obraz jest przedmiotem koncentrującym, który otwiera głębsze pokłady percepcji. Ważne jest, aby się „podołał”, bo tylko wtedy może zostać zobaczony. Oczywiście tylko mnie musi się podobać mój obraz. Inaczej jest nieudany. Te nieudane obrazy często podobają się innym. A to zaczyna zobowiązywać do czegoś z założenia nieudanego. Nie wolno pokazywać nieudanego.

¹⁰ Katalogi z wystaw rysunku studentów Wydziału Malarstwa ASP w W-wie, Galeria Prezydenta Warszawy, 2000- 2003.

¹¹ Tamże.

Jednak nauczycielowi musi się pokazać. A jeżeli jemu się spodoba, czy też wyda „interesujące” to katastrofa. Obraz powinien otworzyć percepcję widza tak, aby otworzył serce. Malarz jest na łasce „upodobań” innych. No i bieda. Bo większość, a może nikt, nie widzi tego, co on sam. Nawet najlepszy nauczyciel.

A jednak Ktoś otwiera człowiekowi oczy i wskazuje, na co zwrócić szczególną uwagę lub czego się nie zauważyło. Jest to szkoła widzenia, patrzenia, spostrzegania. Szkoła bycia uważnym obserwatorem. Ktoś mi zwracał uwagę. Niby nie było przymusu, ale chciało się również dostrzec to, czego się nie widzi. W moim przypadku pierwszym takim mentorem był mój ojciec, a ostatnim prof. Edward Tarkowski.

O moim nauczaniu

W latach 1990 – 1992 pracowałem w Pracowni Technologii i Technik Malarstwa Ściennego jako asystent stażysta i asystent prof. Edwarda Tarkowskiego. W 1997 roku, po 5-letnim okresie realizowania polichromii sakralnych, powróciłem na poprzednio zajmowane stanowisko.

W 2009 r. szczęśliwie obroniłem moją pracę doktorską.

Od 2010 r. pracuję na stanowisku adiunkta.

Na przestrzeni tych lat realizowałem program nauczania malarstwa ściennego prof. Edwarda Tarkowskiego. Odwołuje się on do tradycji kultury śródziemnomorskiej od antyku począwszy poprzez kolejne epoki aż do sztuki nowoczesnej w jak najszerszym światowym ujęciu. W mojej pracy dydaktycznej bardzo ważna jest współpraca z dr Sylwestrem Piędziejewskim.

Uczymy technologii i technik, a także podstaw rzemiosła. Uczymy planowania, szukania koncepcji, doboru środków, dyscypliny pracy i sumienności wykonywania ćwiczeń i prac. Często również umiejętności pracy zespołowej. Uczymy myślenia o malarstwie w architekturze. Pomagamy odnaleźć studentowi zmysł dekoracyjności i przekazujemy jego najistotniejsze przejawy w architekturze. Objawia się to szukaniem ornamentu geometrycznego, odnajdywaniem prastarych rozwiązań i znaków plastycznych. Najważniejsze jest poszukiwanie monumentalnego wyrazu dla problemów malarskich i rysunkowych opracowywanych w macierzystych pracowniach mistrzowskich. Równie często problemy wizualne i strukturalne, które student rozwiązuje w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych, na gruncie naszej pracowni uzyskują nowy monumentalny wymiar i szczególną jakość materialną.

Prowadzę wykłady kursowe z dziedziny technik i technologii sgraffita, buon fresco, fresco secco, malarstwa kazeinowego i w technice wapiennej, malarstwa temperowego i w technice krzemianowej, jak również mozaiki. Prowadzę ćwiczenia praktyczne z tych technik ze studentami wszystkich lat oraz pomagam profesorowi w prowadzeniu i powstawaniu prac studenckich będących aneksem do dyplomu.

Staram się uczyć w myśl zasad, którym hołduję, przejętych od moich mistrzów, takich jak:

- 1) Nie jest ważne w co wierzysz, ale to, co robisz, czym jesteś, co czujesz.
- 2) Tylko wtedy powinieneś przyjmować i przekazywać naukę, gdy jest ona zgodna z twoim własnym doświadczeniem.

- 3) Jest się wolnym od tego jedynie, co jest się w stanie jednocześnie tworzyć i niszczyć. To jest jak proces twórczy rozwijający się od konstrukcji form do ich redukcji czy też zniszczenia.
- 4) Wszystko w nauczaniu, wszystko co zostało wzięte, musi zostać oddane.
- 5) Nie rób niczego na siłę. Po prostu skup się. Skoncentruj się na chwilę.
A wtedy wszystko co do Ciebie przyjdzie, wszystko co powstanie, będzie ważne.
- 6) Im mniej będziesz oczekiwać tym więcej otrzymasz.
- 7) W nastawieniu towarzyszącym powstawaniu dzieła dominować powinien pewien rodzaj radosnej ciekawości. Jakość tej radości jest jakością tworzenia.
- 8) Trzeba być gotowym do przyjmowania.
- 9) Dzieło nigdy nie objawia się w pojedynczym wytworze końcowym, lecz tylko w procesie stawania się, w nieskończonym ruchu.
- 10) Ci, którzy myślą, że forma jest nieważna, nie osiągną ducha.
A ci, którzy przylgną do formy, tracą ducha, którego usiłują zachować.
- 11) Poznawać siebie można tylko z chwili na chwilę we wzajemnych stosunkach z ludźmi.
- 12) Trzeba być czujnie świadomym, bez cienia wyboru świadomym tego, co się aktualnie dzieje.

Stwarzany przez innych...

O sztuce artystów mi najbliższych.

*„Sam na sam z własnym oblędem i ukochanym kwiatkiem
Widzimy, że naprawdę nie ma już o czym pisać.
A raczej, że trzeba pisać o tych samych starych sprawach
W ten sam sposób, powtarzając w kółko to samo
Żeby miłość mogła trwać dalej i zmieniać się stopniowo.”¹²*

John Ashbery

Spotkania z innymi twórcami mają ogromny wpływ na sferę moich zainteresowań i działań. Szczególnie jeśli z kimś mi „po drodze”, jak to się potocznie określa.

Są osoby, które potrafią rozpalić przygasły ogień albo zapalić zupełnie nowy płomień.

„Sam sobie nie dasz rady! Tylko w grupie, w kontakcie, w rozmowie! Wierzyć, słuchać i ufać! Sobie nie ufać a innym ufać! Słuchać pokornie! Cézanne co rano chodził na mszę do kościoła!” Tak grzmiał swego czasu profesor Marian Czapla próbując mnie obudzić z letargu czy też wyrwać z apatii. Tak postępuje przyjaciel i robi to w dobrej wierze. Dobry nauczyciel jest wymagającym przyjacielem.

¹² John Ashbery, *As We Know*, 1979, tłum. Piotr Sommer, „Literatura na świecie” 1986, nr 7(180).

O Wolsie

Gdy zmarł miał 38 lat.
Zatrul się nieświeżym mięsem.
W szaleńczym wirze,
w zamkniętym kręgu,
w zarzyganym kołowrocie,
uwiązany tysiącem sznurków i nici.
Wciąż spadający prosto z drabiny
na dno pustej butelki.
Wątroba, trzustka i żołądek...

Wols nie wziął udziału w zapasach profesjonalizmu. Pozostawał na peryferiach, tak jakby mierzył go „świat sztuki”. Zagubiony w tym świecie, wydany na pastwę swojej nadwrażliwości rysował i malował malutkie obrazki. Zmuszony przez okoliczności namalował czterdzieści kilka dużych płócien olejami. Dziwne to było malarstwo. Chlapane, rozlewane, drapane, wycierane... Później okrzyknięto go prekursorem tzw. sztuki informel, on jednak tego nie doczekał. Pozostawał obojętnym na manifestacje ówczesnych artystów i absolutnie samotny na swojej wyniszczającej drodze.

Wols nie „tworzył” jak artysta, nie wymyślał. Krótko mówiąc: „był na nie”.
Podobno powiedział:

„Widzieć – to znaczy zamknąć oczy.”¹³

Napisał: „Nie robić, ale być i wierzyć.”¹⁴

Nie chciał malować dużych obrazów, gdyż to „wymagałoby ambicji i gimnastyki”. Malować duże obrazy znaczyło produkować przedmioty uznane za sztukę. Mogłyby one wejść do społecznej wymiany dóbr. Znaczyłoby to, że jest wytwórcą przedmiotów na sprzedaż.

Napisał: „Nieporozumieniem jest
nazywać Boga,
lub uczyć się czegoś na pamięć.
Patrząc nie trzeba się zmuszać,
by zrobić coś z tym, co się widzi,
wystarczy patrzeć.”¹⁵

Niejako w sposób przypadkowy tworzył intuicyjnie sięgając podświadomości, lecz wszystko to bez „stylu”, ot tak, po swojemu... ot tak sobie.

Jego malarstwo to spotkanie z wielką niewiadomą.
Wszystko może się wydarzyć i nic nie jest z góry określone.
Otwartość i wrażliwość, które pozwalają spojrzeć w nicność.
Obraz staje się konkretyzacją rzeczy nie do przewidzenia, nie do wymyślenia.

¹³ Cyt. za Barbara Majewska, *Sztuka inna- sztuka ta sama: Dubuffet, de Stael, Wols, Pollock*,
Wyd. AiF, Warszawa 1974.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

O sztuce Czesława Radzkiego – tekst powstały przy okazji organizowania wystawy w Domu Artysty Plastyka ZPAP w Warszawie w 2011 r.

Jesteś osobowością niepoddającą się żadnej klasyfikacji.

Jesteś osobliwością wyjątkową.

Twoje obrazy są równie niepokojące
jak Ty sam.

Na zapytanie:

„Kiedy poczułeś się artystą?”

Odpowiedziałeś:

„Nigdy.”

Spojrzawszy z politowaniem dodałeś:

„Artystą się tylko bywa!

Nie można się nim czuć!

Twórca nigdy z góry nie wie, co zrobi!

Nie może wiedzieć, gdyż w przeciwnym razie rozminąłby się z prawdą...”

Teoretycznie artysta powinien wiedzieć, co robi.

Jeśli jednak uważa, że nie jest artystą?

„Że twórca nigdy z góry nie wie, co zrobi...”

„I nie może wiedzieć?”

Takiej prawdy można się przestraszyć. Twoja prawda jest rozbijająca. Siłą Twojego malarstwa jest nieprzewidywalność. Wciąż od nowa, z dziecięcą szczerością i naiwnością zaczynasz budować, konstruować obraz od zera, od niczego. Oczywiście czujesz ciężar ryzyka i rozpaczliwość takiego postępowania. Ale nie ma innego wyjścia. I taka twórczość Ci odpowiada. Widocznie jest najbliższa rzeczywistości.

Zawsze zadziwia mnie Twój upór z jakim za każdym razem rzucasz się głową naprzód bez ubezpieczenia. Przerażliwie boisz się wszystkiego „co wiesz”. Unikasz jak zarazy całego naszego bagażu wiedzy i mądrości. Starasz się realizować „Pochwałę Głupoty”¹⁶ Erazma z Rotterdamu sądząc, iż tylko „Głupota” gwarantuje bezwzględna i często wstrząsającą szczerość.

Większość malarzy wpisuje się swoją sztuką w jakiś nurt i stara się, lepiej lub gorzej, zorganizować świat. Wielu artystów szuka porządku, logiki, stałości i sensu.

Twoje malarstwo w tym kontekście jest dla mnie porażające i przerażające. Z założenia odrzucasz wszelkie reguły! Ignorujesz zasady, zachowując równocześnie tradycyjną konwencję czysto malarską. Niektórzy mogliby pomyśleć, że jesteś ignorantem, gdyby nie to, że malujesz wspaniałe obrazy pełne mocnych zestawień barwnych i harmonii.

Tworzysz malarstwo, w którym nie ma żadnego przypadku. Odnajdujesz prastare zapomniane znaki aby coś ważnego przypomnieć! Namalować aby przypomnieć i odnaleźć „zapomniane tropy” jak to kiedyś określił Fryderyk Hölderlin.

Twoje obrazy są ostre jak brzytwa i w spokojny, całkowicie zrównoważony sposób ukazują straszne rzeczy o kondycji człowieka. Tym większą radość odczuwam gdy widzę obraz pogodny i spokojny. Całkowicie wyciszony.

Dziękuję Ci za możliwość obcowania z Twoją sztuką.

¹⁶ Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, Wyd. Ossolineum, Wrocław, 1953.

O sztuce Mariana Czapli – tekst powstały przy okazji organizowania wystawy retrospektywnej pt. „Marian Czapla – Malarstwo” w Auli ASP w Warszawie w 2009 r.

„Człowiek – światło – przestrzeń”

Pochwała humanizmu współczesnego, współistniejącego z głęboką wiarą, nadzieją i miłością. Człowiek na miarę i podobieństwo Boga!
Któż jeszcze odważa się wadzić z Bogiem tak jak nasi najwięksi klasycy romantyzmu i Młodej Polski?

Jest to malarstwo heroiczne.

Któż jeszcze jest w stanie w obecnych czasach rozważać największe tajemnice?

Malować los Chrystusa – Człowieka.

Cierpieć wraz z Nim i podnosić Go z upadku pod krzyżem samemu upadając, potykając się, spadając w otchłań...

Twórca rozważający i kontemplujący wiarę. Poszukujący wciąż na nowo istoty i sensu cierpienia i Odkupienia.

Krzyk wołającego na pustyni. Prostujcie drogę Panu! Nie znacie dnia ani godziny!
Memento Mori! Przypowieść o Hiobie rwącym włosy z głowy. Rozdrapującym wrzody trądu, w końcu wąpiącym i złorzeczącym Bogu.

„Wierzyć, słuchać i ufać! Sobie nie ufać a innym ufać! Słuchać pokornie!
Cézanne każdego poranka uczestniczył we mszy świętej i pokutował za winy!
To jest wzór cnoty i religijności! Postawa moralnego trudu!”

„Pukajcie a będzie wam otworzone!”

„Szukajcie a znajdziecie!”

Drżący głos uniesienia: „Nie traćcie czasu!

Nie zagrzebujcie talentu w ziemi!”

Legendarny dialog ze studentką:

prof. – Dlaczego tak mało malujesz?

– Bo, profesorze, bo zachorowała mi Ciocia i...

– I musiałam się nią opiekować...

prof. – To niech Ciocia umrze!!!

Malarstwo jest najważniejsze!!!

Krzyk ciszy.

„Prostujcie drogę Panu!”

Memento Vitae!

Głos wołającego na puszczy...

O sztuce Andrzeja Solygi, twórcy cmentarzy – pomników w Katyniu, Charkowie, Miednoje i Bełcu

Rzadko się zdarza, abym tak mocno odczuwał i dobrze rozumiał czyjeś dążenia i zmagania. Heroizm pokonywania przeróżnych trudności. Bezkompromisowa wizja, która jest nie do przewyciężenia... W zderzeniu z rzeczywistością ulegająca wywalczonym kompromisom. Walka o to, aby kompromisom jak najmniejszym. Szczęśliwie zwycięska walka. Bój o pryncypia i o wartość niewyobrażalnego cierpienia i ogromu zagłady. Osobiste, jak najbardziej wewnętrzne, przeżywanie tragicznych losów Narodów – ludobójstwa Ludzkości.

Nieludzkość wyrażana przez człowieka. Nienawiść przekuwana w Dobro, Prawdę i Piękno. Jak można zrobić pięknym coś tak potwornego i przerażającego? Trzeba stać się bólem aby, ten ból unaocznić i zmaterializować. Trzeba zapomnieć o bólu, aby go nazwać i przedstawić. Jednak zapomina się siłą woli, na czas stworzenia dzieła. Potem ból wraca. I nie pozwala zapomnieć...

Dla mnie to niewyobrażalna męka tworzenia. Sam zakres problematyki dzieła poraża i przejmuję lękiem. Trzeba być tytanem, aby ten lęk przezwyciężyć. Choćby na chwilę, na czas myślenia, koncepcji i powstawania dzieła.

Równocześnie jawi się refleksja, że można w twórczy i autentyczny sposób wyrazić tak straszne i okropne rzeczy. Że można przezwyciężyć obezwładniający strach. Że można krzyk zamienić w ciszę. Nicość i pustkę natchnąć nowym życiem i wieczną pamięcią.

Wszelkie formalne zabiegi i problemy, trudności i niepowodzenia, niemożności i niemożliwości całkowicie znikają. Odbiorca dzieła – cmentarza – nie analizuje formy. Wręcz nie zwraca na nią uwagi. Tak skromnie została pomyślana aby nie przesłaniała istoty, gdyż istota jest bezforemna.

Wchodzę w obszar piekła. W milczeniu idę do śmierci, słysząc zwielokrotnione echo własnych kroków. Zaczynam odczuwać przeraźliwy zwierzęcy strach dławiący w gardle. Dotykam śmierci. Dotykam mordy. Płacę. Płacę spazmatycznie. Niepohamowany płacz. Żalotne łkanie bezwiednie rozdziera grobową ciszę – Bełżec – 600 000 unicestwionych obywateli polskich narodowości żydowskiej.

I nie ma najmniejszego znaczenia moje odniesienie do sztuki Katarzyny Kobro, która stwierdziła: „Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni... Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią... Bryła jest kłamstwem wobec istoty rzeźby. Zamyka ona rzeźbę i oddziela ją od przestrzeni: istnieje sama dla siebie i przestrzeń wewnętrzną traktuje jako coś wręcz odmiennego niż przestrzeń zewnętrzną”.

Myślę, że Andrzej Sołyga rzeźbi przestrzenią. Dematerializuje rzeźbę przy pomocy materii. Głęboką szczeliną materialności wprowadza w świat antymaterii czystej duchowości. Największe i najmocniejsze działanie uzyskuje przekraczając granicę między materialnym a niematerialnym.

Przekraczanie granicy- graniczność odczuć jest istotą jego dzieła.

HIPERBOLA PROFESORA

Dedykuję mojemu nauczycielowi prof. Edwardowi Tarkowskiemu.

*„I jak najwcześniej możesz, zacznij od oddania się pod przewodnictwo nauczyciela dla uczenia się, a jak najpóźniej zdołasz, mistrza swego odejść”.*¹⁷

Cennino Cennini *Rzecz o malarstwie*

Absolutyzm wymagań i wymogów,
którym nigdy nie można sprostać w pełni.
Absolutyzm ostrego krytycyzmu,
który obnaża wszelką błądę.
Absolutyzm języka geometrii,
konkretności formy i koloru.

¹⁷ Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie*, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1955, Tłum. Samuel Tyszkiewicz.

Absolutyzm drogi, która jest i ma być trudna,
zmudna i długa,
a najlepiej bardzo długa
i pod górę.

Absolutyzm nieuchronności zdobywania szczytów.

Absolutyzm Wielkiej Konstrukcji,
Wielkiego Porządku.

Absolutyzm Humanizmu, Humanitaryzmu.

Absolutyzm Warsztatu Najwyższej Próby.

Hiperbolizacja Pionu i Poziomu.

Absolutyzm Ciszy, w której słyszeć pędzel.

Absolutyzm „Oka na czubku pędzla”.

Absolutyzm Uwagi i Stawania Się
tym co się robi Tu i Teraz.

Absolutyzm ponadczasowości,
wybaczenia konieczności.

Absolutyzm Harmonii i uważnego słuchania,
muzyczności malowania.

Absolutyzm skały wapiennej i krzemu,
piachu rzecznego i kopalnego.

Absolutyzm Wątku Polskiego ceglanego,
sklepienia kryształowego.

Absolutyzm Światła w Ciemności,
Dekalogu i Prawd Wiary.

Absolutyzm Terminu i Terminowania,
Majstra i Majstersztyku,
Mistrza i Terminatora.

Absolutyzm Cennino Cenniniego.

Absolutyzm karbonizacji i długiego wiązania.

Absolutyzm wyczerpującego odpowiadania
na głupie pytania.

Absolutyzm Egiptu i średniowiecznych katedr.

Absolutyzm szmaragdu i lapis lazuli.

Absolutyzm cynobru, złota i purpury.

Absolutyzm ochry, umbry, sieny,
terra verde i pucoli.

Absolutyzm caput mortuum, kobaltu i ceruleum,
węgla, sadzy i grafitu.

Absolutyzm kredy i pulmentu
oraz aury pigmentu.

Absolutyzm damary i mastyksu,
kalafonii i szelaku.

Absolutyzm glorii, aureoli i mandorli.

Absolutyzm kwadratu, trójkąta i koła,
glifu, gzymsu i cokoła,
smoczej krwi i żółci woła.

Absolutyzm bieli świętojańskiej i synopii,
gumi gutty, srebra, sepii.

Absolutyzm drabiny, Pracowni i Szkoły,
Ornamentum i Dekorum.
Absolutyzm mączki ceglanej oraz marmurowej,
wody wapiennej a i boraksowej.
Absolutyzm sera, jaja i glutyny,
klajstru, krochmalu i terpentyny.
Absolutyzm gumy arabskiej, tempery i kazeiny,
pędzla z włosia wiewiórczego
oraz pędzla ze szczeciny.
Absolutyzm narteksu, nawy i rozarium,
emporium i kolumbarium.
Absolutyzm prezbiterium, chóru,
kruchty, krypty i latarni.
Absolutyzm bazyliki i kaplicy,
sygnaturki i dzwonnicy.
Absolutyzm sklepień, stropu, belkowania,
gurtów, kasetonów, rozet i kopuły,
absydy i półkopuły.
Absolutyzm moczenia i zacierania,
w świeżym tynku odciskania
i maestrii wycinania
lub cichego malowania
bez zbędnego szorowania,
bez zbytniego namaczania,
by uniknąć rozbielania.
Absolutyzm kasty, wiader i garnuszka,
szpadla, kielni i łopaty,
taczki, miotły, spryskiwacza
i długiego przedłużacza,
a także rozgałęziacza.
Absolutyzm stabilnego rusztowania,
podestu mocnego do stania.
Absolutyzm gracy, gracki, gracowania,
barwnych zapraw wyrabiania.
Absolutyzm arriciato, intonaco i pobiało-
wszystko to z wapiennej skały.
Absolutyzm blichówki i kielenki małej,
łaty i wasserwagi,
sznurka i szlak sznura,
piły, rury i bukfelka
oraz małego rondelka.
Absolutyzm cęgów, kostki mozaikowej,
kompresora i farelki,
przepychaczki i szpachelki.
Absolutyzm kubika i schodków,
imadła i kowadełka,
młota, młotka, pobijaka,
dłutka i zlewozmywaka.

Absolutyzm nakręcanego zegarka,
zdobionego werku
i tulskiego samowarka.
Absolutyzm radełka z kółka zębatego,
z zegarka wziętego.
Absolutyzm roztropności, cierpliwości,
ogromnej wielkoduszności.
Absolutyzm narzędka z odpowiedniej blaszki,
ostrej cykliny, rączki wyważonej,
na szlifierce obrobionej.
Absolutyzm długo ważonego i ważkiego
słowa mówionego,
słowa pisanego.
Absolutyzm tylko do uszka wrzątku nalanego.
Absolutyzm kartonu dobrze narysowanego,
dokładnie dziurkowanego,
równiutko powieszzonego,
mocno przytwierdzonego,
przepróchą przeprószonego
lub tak, a nie tak wyoblonym
końcem patyczka odcisniętego...
Absolutyzm skalpela, lancetu,
ostrej siekiery, noża szewskiego
i liniału malarskiego.
Absolutyzm metalizacji,
szychu i szlagmetal, u
goldlacku i noża pozłotniczego,
agatu, poduszki, kleiku rybiego,
kleju z zębka czosnkowego,
pędzla z włosia borsuczego.
Absolutyzm miodu i wosku pszczelego,
muru ceglanego,
tynku wapiennego.
Absolutyzm przekazu i kontynuacji Drogi,
Matejki i Wyspiańskiego,
Mehoffera i Rosena,
Hoppena i Torwirta,
Legera i Włodarskiego,
Włodarskiego i Gierowskiego...
Absolutyzm Retabulum i Maesty,
Ikony, Ikonostasu,
Pantokratora i Hodegetrii.
Absolutyzm Drabiny Jakubowej i Drzewa Jessego.
Absolutyzm Iluminacji i Splendoru,
Łuku Tęczowego.
Absolutyzm Piękna, które jest Prawdą i Dobrem.
Absolutyzm Wiary, Nadziei i Miłości.
Absolutyzm Kultu i Kultury,
Ostrej Bramy, Kodnia, Jasnej Góry.

Absolutyzm Buonarottiego
„Sądu Ostatecznego”.
Absolutyzm Absolutu Ponadczasowego,
Wiecznego,
Absolutnego.

Romany 15.09.2013

*„Wszak wielu jest, co mówi,
że nauczyli się sztuki nie będąc nigdy u nauczyciela, nie wierz temu, daję ci za przykład tę
książkę; studiując ją dzień i noc, jeśli nie przejdiesz jakiejś praktyki
z jakimkolwiek nauczycielem, nie dojdiesz nigdy do niczego, ani z uczciwym obliczem stanąć
nie będziesz mógł pomiędzy mistrze”.*¹⁸

Cennino Cennini „Rzecz o malarstwie”

O malowaniu Sykstyny

„Nadal mam problemy, bo od roku nie dostałem ani grosza od Papieża, a nie mogę go o nic prosić bo praca idzie mi bardzo niedobrze i na nic nie zasłużyłem. Cały kłopot w tym, że to nie mój fach. Tracę czas nie osiągając dobrych wyników. Niech Bóg ma mnie w swej opiece!”¹⁹

Michał Anioł Buonarotti,
List do ojca z 1509 r. napisany w trakcie malowania sklepienia
Kaplicy Sykstyńskiej, które to dzieło ukończył w 1512 r.

Istotność zastanego

Jeśli nie przystanę, niczego nie namaluję. Jeśli się nie zatrzymam, niczego nie zauważę. Pewnie dlatego tak wolno się poruszam, że w porównaniu z innymi – stoję w miejscu. A przecież nie wolno, nie powinno się porównywać z innymi. Jednak zasadą konkursów jest porównywanie. Może dlatego nigdy nie biorę w nich udziału? Bo nie chcę być porównywany.

Pozwolę sobie zacytować kilka, bardzo dla mnie ważnych, wypowiedzi o malarstwie, które wystarczająco określają moje własne stanowisko. Są dla mnie fundamentalne. Ich sens i treść są tak oczywiste, że trudno mi je lepiej wyrazić. Przecież to już zostało powiedziane w jasny i prosty sposób. Nic dodać, nic ująć. Są to wypowiedzi osób, które są dla mnie autorytetami w dziedzinie sztuk pięknych.

„Obraz musi być przede wszystkim świętem dla oczu”.²⁰

Eugène Delacroix 1789- 1863

¹⁸ Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie*, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1955, Tłum. Samuel Tyszkiewicz.

¹⁹ Cyt. za R. Richmond, *Michał Anioł i freski Kaplicy Sykstyńskiej*, Wyd. Arkady, Warszawa 1993, s. 139.

²⁰ Cyt. za Max Doerner, *Materiały malarские i ich zastosowanie*, Wyd. Arkady, Warszawa 1975, s. 237.

„Sztuka malowania polega na tym, żeby jakąś barwną plamę, powiedzmy róż wenecki, tak potraktować, aby działał jak cynober”.²¹

Edgar Degas 1834- 1917

„Jedno jedyne posiedzenie – inaczej będzie to natarcie chybione, a wówczas lepiej wziąć nowe płótno niż poprawiać”.²²

Paul Gauguin

„W sztuce tylko to ma wartość, czego nie można wytłumaczyć”.

„Nie wiem z góry jaki będzie obraz, do którego się zabieram. Zawsze wyruszam po przygodę. Istnieje wprawdzie pierwotny zamysł, ale służy tylko za punkt wyjścia, powinno z niego pozostać jak najmniej. Żyje tylko życiem połowicznym. Nie jestem malarzem rewolucyjnym. Wystarczy mi żarliwość”.

„Z ograniczonych środków wyrazu rodzą się nowe formy, budzi się w nas pierwiastek twórczy i wydobywa styl”.

„W malarstwie nie istnieją barwy same w sobie, tylko zależności się liczą”.

„Nie można od artysty wymagać więcej, niż może dać. Wystarczy jeśli wywołamy u ludzi zamyślenie. Nie próbujmy przekonywać. Sztuka ma pobudzać, tylko nauka daje pewność”.²³

Georges Braque

Henryk Stażewski o malarstwie

„Czułość naszego oka powoduje, że efemeryczność pozostawia ślad, a przypadek staje się porządkiem”.²⁴

„Wyrazić coś, co dla artysty pozostaje zagadką, a co może interpretować odbiorca. Tworzenie dzieł, w których niedopowiedzenia mogą być dopełniane przez imaginację odbiorcy. Wprowadzanie widza w stan egzaltacji i przejścia od zwykłości do świata iluzji, istniejącej wbrew oczywistości i naturalności”.²⁵

„W sztuce plastycznej dwa elementy odgrywają największą rolę: materia i to, co wprowadza ład i porządek – stworzona przez człowieka geometria. Jest ona miarą w oku każdego człowieka, pozwalającą chwytać stosunki i proporcje. Sztuka geometryczna poszukuje zasad konstrukcji. Jej charakter poznawczy i odkrywczy wyraża się ujmowaniem zjawisk wzrokowych w system formy, w poszukiwanie prawa harmonii, które rządzi mechanizmem oka. Sztuka ta stwarza obiektywne środki porozumienia z odbiorcą, kształtuje jego oko

²¹ Tamże, s. 237.

²² Tamże, s. 240.

²³ Tamże, s. 249- 250.

²⁴ Periodyk Galerii Współczesnej *CDN*, 1976.

²⁵ Galeria Zapiecek, Katalog wystawy, Warszawa 1976.

i umysł, uwrażliwia je na proporcje proste, narzuca jedność widzenia ujętego w ramy systemu. [...] Robię sztukę, ale czym ona jest, nie wiem”.²⁶

Stefan Gierowski o malarstwie

„Przestrzeń odczuwamy fizycznie ..., ale kryje ona w sobie najrozmaitsze tajemnice. Namalowana w jednym kolorze daje zupełnie odmienne odczucia, niż gdy przedstawi się ją w innym. Ma własną dynamikę ... W przestrzeni spotykamy się z rzeczami nadprzyrodzonymi, wykraczającymi poza możliwość wyobrażenia sobie, co to jest. Jakże bowiem uzmysłwić sobie nieskończoność ... ? Ciągłe wzbudza to słowo niepokój, nawet lęk. Sądzę, że właśnie ten lęk, ale także afirmację, można przekazać za pomocą malarstwa lepiej niż w jakikolwiek inny sposób”.²⁷

Gierowski o tworzonych przez siebie „obrazach” mówi jednoznacznie:

„nie są to abstrakcje, ponieważ nie ma w nich odniesienia do jakichś oderwanych koncepcji myślowych”.²⁸

„... abstrakcja to słowo, które nic nie znaczy w stosunku do malarstwa (...)

Wyzwolenie od przedmiotowości (mimetyzmu) nie oznacza wyzwolenia od rzeczywistości! Jakąś częścią rzeczywistości są też nasze odczucia i doznania- po prostu istnieją. Sam fakt namalowania sprawia, że nie jest to abstrakcja, tylko wielki konkret ... Jak namalować wolność, śmierć, pojęcie szczęścia? Najtrudniejsze jest sprecyzowanie tego, o czym się marzy”.²⁹

Zbigniew Herbert „O życiu holenderskich twórców”

[Można im tylko zazdrościć. Jakiegokolwiek były nędze i blaski, zawody i klęski ich kariery, rola ich w społeczeństwie, ich miejsce na ziemi były niekwestionowane, zawód uznany powszechnie i tak oczywisty jak zawód rzeźnika, krawca czy piekarza. Nikomu nie przychodziło do głowy pytanie, po co istnieje sztuka – ponieważ świat bez obrazów byłby po prostu niepojęty.

To my jesteśmy ubodzy, bardzo ubodzy. Znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykuluje w pustce albo mówi o historii własnej, jałowej duszy.

Dawni mistrzowie, wszyscy bez wyjątku, mogli powtórzyć za Racinem – „pracujemy po to, aby podobać się publiczności”, to znaczy wierzyli w sens swojej pracy, możliwość międzyludzkiego porozumienia. Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia. Niech pochwalona będzie ta naiwność.]³⁰

²⁶ Henryk Stażewski rozmawia z redakcją, Rozmawiała W. Wierzchowska, *Projekt* nr 3, 1979, str. 20- 25.

²⁷ *Nie ma sztuki bez osobowości*, cyt. za Janusz Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005, s. 150.

²⁸ Janusz Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005, str. 72.

²⁹ Wypowiedzi z rozmów z artystą i rękopisu udostępnionego w 1998 r., cyt. za *Nie ma sztuki bez osobowości*, cyt. za Janusz Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005, s. 72.

³⁰ Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wędzidłem, Szkice*, z rozdziału *Cena sztuki*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1993, s. 44- 45.

OPIS OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNEGO

„Rysunek, malarstwo, koncepcja i polichromia”

Część 1

Wystawa indywidualna „Malarstwo i rysunek”, Galeria Styk, ASP Warszawa, 2013 r.
Cykl 14 wybranych prac rysunkowych na papierze

Rysunek określa w najprostszy sposób stan duszy i umysłu. Ma bardzo wiele wspólnego z pismem. Zmusza do operowania skrótem myślowym.

W moim wypadku ma wiele wspólnego z ilustracją. Poniękad ilustruje sposób myślenia i sposób czucia. Myślę, że mój rysunek jest liryczny. Powstałe rysunki mogą określić mianem epifanii, fraszek, opowiadań lub przypowieści, również jeremiad. Rysunki są dla mnie poezją, pisaniem wiersza. Mam wrażenie, że ich specyficzny sposób powstawania w czasie daje zupełnie inny rezultat zapisu refleksji niż malarstwo, w którym refleksyjność i dedukcję często celowo wyłączam. Moje rysunki są opisaniem rzeczywistości. Kiedy rysuję to treści i sens same się objawiają. Jakbym był medium lub przekaźnikiem automatycznym. Raczej nie wymyślam rysunków. One się same rysują. Same się również komponują.

Wiele uroku ma to, że są one nikomu niepotrzebne i nie mają żadnej wartości materialnej. Są wyrazem wrodzonego infantylizmu! Coś, czego się boję, po narysowaniu przestaje być takie groźne i straszne. Rysunki są efektem zagapienia się i zamyślenia. Rysunek jako efekt gapowatości. Jednak samo rysowanie wzmaga uwagę i dyscyplinuje myśli. W moich rysunkach i gwaszach widać pejzaż i koloryt Polski, którą coraz trudniej zobaczyć spoza reklam i banerów. Mój świat jest cichy. Można usłyszeć myśli. Czasem. Rysowaniem przedstawiam pejzaż Polski B, C, a może nawet D. Pejzaż, który bardzo szybko znika. W rysunkach wyrażam trudny do określenia rodzaj prostoduszności. Infantylizm i prostoduszność wyzwalają najprostsze konfiguracje kompozycyjne. Może dzięki tym cechom potrafię być szczery.

Zajmują mnie miejsca opuszczone- ziemia porzucona. Nieobecność bohaterów i ich śmierć. Dostrzegam miejsca, które pozostawili. Są puste.
A to Polska właśnie.

OPIS OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNEGO „Rysunek, malarstwo, koncepcja i polichromia”

Część 2

Wystawa indywidualna „Obrazy”, Galeria Centrum Promocji Kultury Praga – Południe,
Warszawa, 2014 r.

Cykl 18 wybranych prac malarskich na płótnie

Często sposób malowania poprzez systematyczną powtarzalność niepowtarzalnego pozwala się maksymalnie wyciszyć i usłyszeć głos wewnętrzny, który odpowiada na aktualne wydarzenia z życia wzięte.

Ograniczam gamę barwną do zestawu pigmentów mineralnych używanych w technikach sgraffito, buon fresco i fresco secco. Podstawowe kolory: czerń, biel, czerwień, żółcień i błękit oraz ich mieszanki dyscyplinują gamę barwną.

Usiłuję szarość przedstawić przez czyste kolory. Lubię błękity zastępować szarościami. W szarości są wszystkie barwy.

Czasem błysnie mocniejsze zestawienie, gdy przeważają emocje i uczucia. Np. radość lub miłość i niestety również nienawiść i smutek.

Ciekawi mnie zestawianie bardzo jaskrawych czystych barw tak, aby powstała optyczna szarość. Nie ma złych kolorów. Złe mogą być tylko ich zestawienia. Ale nie da się zła namalować źle zestawiając kolory. Tzn. da się, ale zło będzie wtedy źle namalowane. Tak więc nawet najgorsze zło tylko dobrem można przedstawić. Lub też jest niewyraźne. Nieme i ślepe. Człowiek nienawidzący nie widzi lub źle widzi. Malowanie obrazu może więc być pozbywaniem się nienawiści. Bywa swego rodzaju autoterapią. Interesuje mnie granica pomiędzy płaskością płaszczyzny a iluzyjnością trzeciego wymiaru. Interesują mnie najprostsze dziecinne pytania. Pytania, na które każda odpowiedź jest niezręczna lub niepełna. Zajmują mnie również wieloznaczności i dwuznaczności.

Obraz powinien mnie ucieszyć. Jeśli tak nie jest, to nie trzeba go pokazywać. Nie znoszę poprawiania. Najczęściej jest to zabieg chybiony. Malowanie jest porządkiem wspomnień, doznań, uczuć, a w końcu i myśli.

Czasami obraz można uzupełnić z dobrym skutkiem, ale tylko tym, czego się szukało i nie znalazło, a dopiero później się zobaczyło. Pewnie jest to kwestia dystansu.

Wystawa miała charakter małej retrospektywy. Wystawiłem również obrazy „starsze”, lecz nigdy wcześniej nie eksponowane lub eksponowane raz dawno temu. Z nowszych dzieł szczególne znaczenie przypisuję cyklowi zatytułowanemu „Bełzec”, którego powodem był Cmentarz – Pomnik w Bełżcu.

Wielkie wrażenie wywarła na mnie także Modlitownia przy ul. Targowej 50/52 na warszawskiej Pradze. Brakuje mi słów. Obrazy milczą.

OPIS OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNEGO „Rysunek, malarstwo, koncepcja i polichromia”

Część 3

Wystawa indywidualna „In statu nascendi”.

Galeria Centrum Promocji Kultury Praga – Południe, Warszawa, 2016 r.

18 wybranych prac

Cykl 16 projektów koncepcyjnych w formie obrazów cyfrowych, 2 obrazy na panelach drewnianych

Wystawa „In statu nascendi” określa moje „speculum artis”. Jest zobrazowaniem szukania istoty sacrum świątyni. Poprzez harmonijne układy geometryczne szukałem określenia sensu architektury świątyni chrześcijańskiej. Zajmował mnie układ sklepienia krzyżowego, krzyżowo-żebrowego zwieńczonego kluczem, zwornikiem, kamieniem węgielnym. Sens czterech kamieni fundacyjnych oraz ich rozmieszczenie w architekturze kościoła, kamień fundamentalny będący kamieniem *shethiyah* oraz kamieniem Bethel.

Ich układ jest wyrazem trójwymiarowego krzyża będącego osią wszechświata – centrum universum. Oddałem się koncepcyjności i spekulatywności wyabstrahowanych poszukiwań.

Intrygowało mnie również wyrażenie nurtujących idei w układzie wyimaginowanej posadzki lub stropu transeptu, prezbiterium, kaplicy, nawy, narteksu świątyni oraz oratorium, wirydarza, wieczernika i innych wnętrz klasztornych.

Chciałem unikać materialności farby, lecz zachować mocne barwy. Stąd użycie kolorowych atramentów dające niezwykle silne świecenie i transparentność barwy. Postanowiłem również unaocznić ulotność i znikomość rozważań o monumentalnej skali, wyrażonych w miniaturowej formie projektów koncepcyjnych.

Projekty koncepcyjne i układy kompozycyjne dla celów ekspozycji zostały poddane obróbce cyfrowej i wydrukowane w wystarczającym powiększeniu dla unaocznienia monumentalnej skali koncepcji. Chłód, surowość i oschłość medium, jakim jest druk cyfrowy w sposób „bezosobowy” wyrażało uniwersalność idei. Swego rodzaju „anonimowość” druku wydała mi się najwłaściwsza. Eliminowała również mentalne obciążenie skończonego dzieła sztuki, które musi być wypracowane i posiada materialną wartość.

W ten sposób ukazałem projekcje pomysłów, które mogą nigdy nie zostać zrealizowane lub też będą tylko impulsem, przyczynkiem, powodem wyimaginowanych realizacji. Wystawie towarzyszył katalog, w którym zaprezentowałem projekty koncepcyjne w skali 1: 1. Każdy mógł go sobie wziąć. W moim mniemaniu w wystarczający sposób wyjaśniało to zabieg medialny i formalny.

Istotą dociekań jest architektura przestrzeni. Sklepienie niebieskie lub nieboskłon wyrażany w konstrukcji sklepień. Zajmuje mnie zagadnienie sensu orientowania świątyni chrześcijańskiej według stron świata. Idea i historia pochodzenia i powstania ołtarza głównego oraz ołtarzy bocznych, w których również ukryte są namaszczone świętymi olejami kamienie. Ołtarz ofiarny jako kamień *shethiyah* – [... w tradycji architektonicznej nazywany

jest często „kamieniem spadłym z nieba”, co znakomicie przystaje do Mesjasza przez odniesienie do „kamienia oderwanego od skały” i na podobnej zasadzie do „chleba, który zstąpił z nieba”. Ten kamień, co „spadł z nieba”, jest również nazywany *lapis exilis*, ponieważ jest na ziemi jakby na „wypnaniu” (*exilium* – łac. wygnanie). Ale w mistycznych tradycjach architektury ma on „wrócić” do nieba. W istocie „kamień, który wrócił” jest kamieniem węgielnym, zwornikiem sklepienia. (...) Zwornik sklepienia jest „bramą nieba”, *ianua coeli*, jak szczyt drabiny Jakubowej. Ta Oś (między kamieniem fundamentalnym a kamieniem węgielnym) jest – kosmologicznie – osią świata, a teologicznie – Drogą, tzn. samym Chrystusem, który powiedział: „Ja jestem Drogą”. (...) kamień był symbolem boskości we wszystkich krajach wszystkich czasów”].³¹ Ołtarz będący kamieniem Bethel namaszczone oliwą przez proroka Jakuba. [„Ten kamień będzie domem Bożym” (hebrajskie Beth-el).

Do tej uroczystej czynności patriarchy nawiązuje po dziś dzień obrzęd konsekracji ołtarza.]³² „Ten kamień będzie domem Boga, Beth-el” (Rdz 28).³³

„Tradycja hebrajska mówi, że Bóg stwarzając świat rzucił ze swego tronu w otchłań drogocenny kamień; jeden jego koniec utkwiał w otchłani, drugi wynurzył się z chaosu i wyznaczył punkt, który zaczął się rozszerzać, tworząc w ten sposób przestrzeń, na której został ustanowiony świat. Dlatego kamień ten nazywa się *shethiyah*, czyli kamień fundamentalny. Ów punkt wyznaczony przez kamień jest środkiem wielkiego kręgu kosmicznego”.³⁴

[Kamienie fundacyjne to kamienie sześcienne, kładzione na czterech rogach budowli. Przyjęło się, że nazwa ta dotyczy „pierwszego kamienia”, który umieszcza się w narożniku północno-wschodnim. Kamień fundamentalny, albo kamień *shethiyah*, układa się w centrum podstawy budowli. Wreszcie kamień węgielny, albo kamień szczytowy, czy „wierzchołek kąta”, to – poprawnie – ten, który znajduje się dokładnie naprzeciwko kamienia *shethiyah*, na tej samej osi wertykalnej – jest to zwornik sklepienia].

[Kamień *shethiyah* jest jakby horyzontalną projekcją kamienia węgielnego na płaszczyźnie podstawy, a kamienie czterech narożników również go odzwierciedlają, choć nie bezpośrednio. Z drugiej strony, te cztery kamienie mogą jak najbardziej nazywać się węgielnymi, ponieważ tworzą właśnie węgły kwadratu podstawy i na swoim miejscu odgrywają tę samą rolę co kamień szczytowy, rolę, która polega na łączeniu i spajaniu dwóch murów albo dwu podpór łuków. Tylko te kamienie, jak i kamień *shethiyah* są sześcienne, podczas gdy kamień węgielny albo szczytowy ma kształt specjalny i jedyny, taki, który nie pozwala go użyć w czasie budowy, co sprawia, że „budowniczo wie go odrzucają”. Tylko ci budowniczo wie, którzy przeszli „od węgielnicy do cyrkla”, tzn. od kwadratu do koła, zatem z ziemi do nieba, „mistycy”, rozumieją jego przeznaczenie. Miejsce położenia kamienia *shethiyah* odpowiada usytuowaniu ołtarza].³⁵

³¹ Jean Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Wyd. Znak, Kraków 1998, s. 122.

³² Tamże, s. 120.

³³ Tamże, s. 121.

³⁴ Tamże, s. 116.

³⁵ Jean Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Wyd. Znak, Kraków 1998, s. 117.

Tak więc ołtarz jest kamieniem fundamentalnym, nad którym w układzie wertykalnym znajduje się kamień węgielny wyrażony przez zwornik lub tzw. klucz. Cztery kamienie fundacyjne określają cztery narożniki świątyni.

Ich sens powtarzają cztery filary podtrzymujące baldachim znajdujący się nad ołtarzem głównym, a symbolizujący świątynię.

Dla nadania statyczności, wyważenia i ustabilizowania tych idei symbolicznych wybrałem kwadrat. Jest w nim równowaga między pionem i poziomem. Kwadrat może być wyrazem harmonii doskonałej „na ziemi”. Liczba cztery symbolizuje *świat*. Kwadrat wywołuje wrażenie stabilności, spokoju, trwałości. Jest symbolem sprawiedliwości i obrazem doskonałej stałości. „W kwadracie kryje się tajemnica, którą jednak łatwo odkryć dzięki zupełnie prostemu rozwinięciu tej konstrukcji: chodzi o tzw. *złoty podział* (*sectio aurea*). Miara ta cechuje ogromną ilość rzeczy w naturze. W dziełach Bożych jest znakiem właściwej *proporcji* a także symbolem wiecznej harmonii. Nie rzadko *sectio aurea*, czy to zamierzona, czy to stosowana intuicyjnie przez artystę, stanowi o harmonijnym wrażeniu, które wywołuje dzieło sztuki.”³⁶

Równowaga kwadratu może jednak zostać poruszona choćby przez naturalną niedoskonałość ruchu ręki. Zajmującym jest dla mnie wprawianie w ruch statycznego i wydawać by się mogło niewzruszonego układu geometrycznego. Z tego względu interesują mnie również rotacje kwadratów i ich przekątnych. Znak krzyża, który emanuje z kompozycji nie został nakreślony, lecz wyłania się z układu linii. W tych kompozycjach odzwierciedla on istotę kosmologii Świątyni. Wyobraża konstrukcję Centrum Universum.

Pragnąłem dotknąć rzeczywistości radykalnie przekraczającej granice indywidualności ludzkiej. Kwadrat łatwo mógłby się stać sześcianem.

Marzenie o idealnej świątyni... marzenie o świątyni codzienności... marzenie o świątyni sztuki... marzenie o świątyni pracowni... marzenie o świątyni ciała... Są to moje marzenia.

Organizacja przestrzeni galerii

W centrum położyłem znaleziony kamień jako symbol kamienia węgielnego albo szczytowego, który ma kształt specjalny i jedyny, co sprawia, że „budowniczo wie go odrzucają”. Zorientowałem wewnątrz galerii poprzez umieszczenie w centralnej części ściany wschodniej kompozycji „Świątynia Wschód” oraz po przeciwnej stronie w centrum ściany zachodniej kompozycji „Świątynia Zachód”.

W centrum ściany południowej umieściłem obraz „Brama” – portal – przejście – symbol drzwi nieba i ucha igielnego.

W centrum ściany północnej znalazły miejsce labirynty światła i cienia jako symbole ludzkiego życia. Prowadzi ono do wiecznego celu tylko poprzez liczne przeszkody i próby cierpliwości. Obok umieściłem „Deskę mojego dziadka”, przedmiot odnaleziony, który jest namalowaną przez mojego dziadka planszą do gry w „Halme”. Gra w przechodzenie na

³⁶ Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 61.

„drugą stronę” po przekątnych znajduje wyraz w kompozycjach orbitujących w sali dookoła centralnego kamienia – znaku. Gra jest także wyrazem swoistego rytuału, również upływu czasu i systemu konwencji. Niektóre z kompozycji przypominają przedchrześcijańskie znaki krzyża. Część jest też wyrazem krążenia – rotacyjnego ruchu poruszającego układem form. Po stronie zachodniej wystawiłem dwa obrazy „Poddasze”, „Przestrzeń okna”. W tym kontekście nabrały głębszego znaczenia świątyni. Wskazują na ciągłość poszukiwań integralnie łączących się z moim malarstwem.

OPIS OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNEGO **„Rysunek, malarstwo, koncepcja i polichromia”**

Część 4

„Przejście – Wielki Kwadrat” – polichromia ściany pasażu pod blokiem mieszkalnym, będącej także wschodnią ścianą Galerii Działań, Warszawa – Imielin ul. Marco Polo 1. Powierzchnia: 27 m². Technika krzemianowa. 2016 r.

Autor projektu, główny wykonawca.

Wykonawca 70% dzieła.

Współpraca z: art. plast. Joanną Mrozowską, studentką II roku studiów doktoranckich Wydz. Mal. ASP w W-wie, wykonawcą 20% dzieła.

Współudział Agnieszki Cioch – studentki IV roku Wydz. Mal. ASP w W-wie, wykonawcą 5% dzieła.

Współudział Olgi Żuchowskiej – studentki V roku Wydz. Mal. ASP w W-wie, wykonawcą 5% dzieła.

O polichromii ściany (3x9 m.) „Przejście – Wielki Kwadrat”.

Moje wyabstrahowane pomysły znalazły zupełnie niespodziewaną możliwość częściowego ucieleśnienia w dziele monumentalnym. Jeszcze przed wystawą „In statu nascendi” pokazałem te projekty koncepcyjne kierownikowi Galerii Działań w Warszawie panu Fredo Ojdzie, który poszukiwał kogoś, kto wykona polichromię zewnętrznej ściany galerii zamalowując graffiti i bazgroły. Ustaliliśmy, że kwadrat, którym akurat się zajmuję, będzie świetnie wyrażał ogólnie pojętą działalność Galerii Działań. Mam więc wykonać projekt koncepcyjny, który zostanie zatwierdzony przez dyrektora administracyjnego osiedla Imielin w Warszawie i wykonać zadanie.

Zaprojektowałem kompozycję ścienną pt. „Przejście – Wielki Kwadrat”, gdzie w pasowym, horyzontalnym układzie ściany namalowany zostanie tylko fragment kwadratu, którego górna i dolna część będą imaginowane przez widza. Dla wyrażenia działań artystycznych- istoty Galerii Działań- kwadrat jest przekreślony, stając się dynamiczną formą rombu. Użyłem czystych pigmentów o maksymalnym nasyceniu barwy otrzymując efekt iluminacji właściwej dla sztuki średniowiecza.

[W malarstwie średniowiecza farba jest zarazem kolorem użytym i mającym działać „jako taki”. Jej jakość identyfikuje się z jakością zjawiska barwnego, z jakością napięcia tonu, który nie ulega zróżnicowaniu, gradacji walorowej czy modulacji ani w sensie rozcieńczenia, ani fakturowania, ani zmiany swego gatunku w obrębie wyznaczonej strefy barwnej. Następuje identyfikacja substancji barwnej i koloru, niezależnie od tego, czy w danej substancji faktycznej został użyty jeden tylko pigment czy ich kombinacja. Kombinacja ta jest niezauważalna, ukryta, a że ją niekiedy stosowano, wiemy tylko z podręczników ówczesnych, nie wyczuwa się jej w samej farbie – kolorze. Dla tego typu malarstwa, a raczej „zdobnictwa barwą” (w którym to określeniu nie ma nic pejoratywnego w tym przypadku), dobór barwników, ich jakość i gatunek ma znaczenie zasadnicze i w dużym stopniu determinuje gamę kolorystyczną i odebrane wrażenie].³⁷

Umieszczenie dziewięciometrowej przekątnej w poziomie, mniej więcej, na wysokości wzroku stwarza wyobrażenie horyzontu i staje się „Horyzontem zdarzeń dostrzegalnego Wszechświata” [Przykładem modelu kosmologicznego z horyzontem zdarzeń jest kosmos zdominowany przez *stałą kosmologiczną* (wszechświat de Sittera)].³⁸

Istotna jest centralność i osiowość kompozycji, która wyobraża centrum wszechświata – centrum zdarzeń, emanuje energią czystego koloru wyrażonego w intensywnym rytmie prostych linii. Ponieważ ściana nie jest idealną płaszczyzną, lecz po lewej stronie ma prostokątną wnękę, powstało ciekawe załamanie rytmu linii, które „gra” przy dynamicznym ruchu widza – przechodnia.

Ściana jest częścią pasażu, przejścia pod blokiem mieszkalnym. Teraz dzięki wykonanej polichromii zwykle przejście nabrało cech (charakteru) przejścia w inny wymiar. Stało się przejściem w inny świat.

Ponieważ powierzchnia ściany jest mocno szorstka, chropowata, więc barwy mają jeszcze większą intensywność działania. Ta zaleta dla ogólnego wyrazu polichromii była jednak sporym utrudnieniem w malowaniu precyzyjnych pasów. Dla pełnego nasycenia barw trzeba je było wielokrotnie nakładać pędzlem bez pomocy taśm maskujących, pod które z powodu chropowości i braku chłonności ściany farba podciekała. Użyłem techniki krzemianowej. Mural malowałem z pomocą wyróżniających się studentek Pracowni Technik i Technologii Malarstwa Ściennego. Sam proces malowania był ciekawym działaniem dla okolicznych mieszkańców. Praca została również doceniona przez „graficiarzy”, którzy jak dotąd (jeden rok) jej nie naruszyli sprayami.

Oficjalna inauguracja miała miejsce przy okazji wernisażu dorocznej wystawy prac dzieci i młodzieży. Rodziny z dziećmi fotografowały się pod ścianą, co także jest silnym działaniem plastycznym. Kolorowe ubrania nabierają niezwykle blasku w relacji z murałem.

Zamiarem moim było, aby przy pomocy plastycznego języka form właściwych dla czystego konstruktywizmu abstrakcji geometrycznej uzyskać maksymalnie sensualne

³⁷ Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wyd. Literackie, Kraków 1973, s. 132- 133.

³⁸ Wikipedia

i emocjonalne oddziaływanie. Dzięki rytmom czystych, ostrych barw udało się również uzyskać wrażenie muzyczności, pewnej gry właściwej dla wibracji fal dźwiękowych.

W namalowaniu polichromii ściany bardzo mi pomogły trzy wyróżniające się studentki: Joanna Mrozowska (II rok studiów doktoranckich), Agnieszka Cioch (IV rok studiów magisterskich) oraz Olga Żuchowska (V rok studiów magisterskich). Ich pomoc była nieoceniona.

OSIĄGNIĘCIE ARTYSTYCZNE **„Rysunek, malarstwo, koncepcja i polichromia”** **WYKAZ WYSTAW I PRAC**

Część 1

Wystawa indywidualna „Malarstwo i rysunek”, Galeria Styk, ASP Warszawa, 2013 r.
Cykl 14 wybranych prac rysunkowych na papierze

Bełzec I, tłuste pastele, tusz, papier, 100 x 70 cm, 2011
Bełzec II, grafit, papier, 100 x 70 cm, 2011
Bełzec III, grafit, papier, 100 x 70 cm, 2011
Drabiny, pastele suche, czarny papier, 100 x 70 cm, 2013
Drzewo życia, kredka, grafit, pastel na gruntowanym papierze, 97 x 68 cm, 2012
Dwie drogi, tłuste pastele, tusz, papier, 97 x 70 cm, 2012
Gołębnik, tusz, grafit, papier, 86 x 61 cm, 2013
Odbicie, kredka, grafit, ołówek, węgiel, papier, 100 x 70 cm, 2012
Przechadzka, sepia na gruntowanym zielonym papierze, 85 x 68 cm, 2012
Spacer, pastele tłuste, grafit, akwarela, papier, 70 x 50 cm, 2013
Stopnie I, grafit, papier, 100 x 65 cm, 2009
Trzy drabiny, pastele tłuste, papier, 65 x 50 cm, 2013
Upadek, pastele suche, czarny papier, 100 x 70 cm, 2013
Wnętrze, grafit, papier, 100 x 70 cm, 2012

Część 2

Wystawa indywidualna „Obrazy”, Galeria Centrum Promocji Kultury Praga – Południe,
Warszawa, 2014 r.
Cykl 18 wybranych prac malarskich na płótnie

Bełzec I, olej na płótnie, 110 x 90 cm, 2011
Bełzec II, olej na płótnie, 110 x 90 cm, 2011
Światło w nocy, techn. olejno- żywiczna, 80 x 65 cm, 2011
Światło, olej na płótnie, 81 x 65 cm, 2014
Światło w ciemności, olej na imprimaturze klejowej, płótno, 65 x 40 cm, 2010

Dom modlitwy, olej na płótnie, 92 x 65 cm, 2014
Kometa, akryl na płótnie, 100 x 70 cm, 2012
Brama, techn. olejno - żywiczna na płótnie, 70 x 40 cm, 2010
Różaniec, olej na płótnie, 79,5 x 60 cm, 2009
Między niebem a ziemią, olej na płótnie, 100 x 70 cm, 2012
Nawa, akryl na płótnie, 70 x 50 cm, 2013
Portal słońca, akryl na płótnie, 70 x 50 cm, 2013
Meander, akryl na płótnie, 85 x 60 cm, 2011
Rejs, akryl na płótnie, 65 x 50 cm, 2013
Gabriel, akryl na płótnie, 70 x 50 cm, 2014
Żagiel, olej na płótnie, 60 x 40 cm, 2014
Poddasze, akryl na płótnie, 90 x 90 cm, 2014
Przestrzeń okna, akryl- płótno, 90 x 90 cm, 2014

Część 3

Wystawa indywidualna „In statu nascendi”,

Galeria Centrum Promocji Kultury Praga – Południe, Warszawa, 2016 r.

18 wybranych prac

Cykl 16 projektów koncepcyjnych w formie obrazów cyfrowych, 2 obrazy na panelach drewnianych

Labirynt światła, atrament na panelu drewnianym, 46 x 40 cm, 2015

Labirynt cieni, atrament na panelu drewnianym, 46 x 40 cm, 2015

Portal solarny 1, tusz spirytusowy na różowym papierze, 210 x 210 mm, druk na płótnie, 52 x 52 cm, 2015

Portal solarny 1 - Rotacja nr 1 (z cyklu *Rotacje*), tusz spirytusowy na różowym papierze, 210 x 210 mm, multiplikacja cyfrowa, druk na płótnie, 60 x 60 cm, 2015

Portal szary- Rotacja nr 1 (z cyklu *Rotacje*), pastel + grafit na papierze, 220 x 220 mm, multiplikacja cyfrowa, druk, papier na panelu winylowym w formacie 40 x 40 cm, 2015

Portal solarny 2 – Rotacja nr 1 (z cyklu *Rotacje*), tusz spirytusowy na różowym papierze, 210 x 210 mm, druk na płótnie, 60 x 60 cm, 2015

Labirynt nieskończoności, atrament na papierze, 90 x 90 mm, druk na płótnie, 98 x 98 cm, 2015

Trzy szachownice, atrament na papierze, 95 x 95 mm, druk, papier na panelu winylowym, 95 x 95 cm, 2015

Ambiwalencja przekątnych, atrament na papierze, 102 x 102 mm, druk na płótnie, 98 x 98 cm, 2015

Kolczatka, atrament na papierze, 93 x 93 mm, druk, papier na panelu winylowym, 56 x 56 cm, 2016

Świątynia o wschodzie, atrament na papierze, 127 x 127 mm, druk na płótnie, 127 x 127 cm, 2016

Baldachim, atrament na papierze, 121 x 121 mm, druk na płótnie, 127 x 127 cm, 2016

Kliniec, atrament na papierze, 100 x 100 mm, druk na płótnie, 98 x 98 cm, 2016
Wirydarz, atrament na papierze, 100 x 100 mm, druk na płótnie, 98 x 98 cm, 2016
Klepsydra, atrament na papierze, 92 x 92 mm, druk, papier na panelu winylowym,
92 x 92 cm, 2016
Gwiazda, atrament na papierze, 101 x 101 mm, druk na płótnie, 98 x 98 cm, 2016
Znak Ognia, atrament na papierze, 94 x 94 mm, druk na płótnie, 127 x 127 cm, 2016
Świątynia o zachodzie, modyfikacja cyfrowa, 127 x 127 mm, druk na płótnie,
127 x 127 cm, 2016

Część 4

„Przejsie – Wielki Kwadrat” – polichromia ściany pasażu pod blokiem mieszkalnym,
będącej także wschodnią ścianą Galerii Działań, Warszawa – Imielin ul. Marco Polo 1.
Powierzchnia: 27 m². Technika krzemianowa. 2016 r.

dokumentacja fotograficzna

Widok ściany przed realizacją

Wielki kwadrat, projekt koncepcyjny nr 1, ołówek i pisaki na papierze, A4, 2016.

Wielki kwadrat, projekt koncepcyjny nr 2, ołówek i pisaki na papierze, A4, 2016

Widok ściany z prawej strony 01, techn. krzemianowa, 3 x 9 m, 2016

Widok ściany z prawej strony 02, techn. krzemianowa, 3 x 9 m, 2016

Widok ściany, centralny fragment, techn. krzemianowa, 3 x 9 m, 2016

Widok ściany z lewej strony 01, techn. krzemianowa, 3 x 9 m, 2016

Widok ściany z lewej strony 02, techn. krzemianowa, 3 x 9 m, 2016

Widok ściany z lewej strony – fragment, techn. krzemianowa, 3 x 9 m, 2016

Widok ściany wraz z autorem, 2016

Łukasz Majcherowicz



BIBLIOGRAFIA

- Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wyd. Literackie, Kraków 1973.
- Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie*, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1955, Tłum. Samuel Tyszkiewicz.
- John Ashbery, *As We Know*, 1979, Tłum. Piotr Sommer, "Literatura na świecie" 1986, nr 7(180).
- Barbara Majewska, *Sztuka inna- sztuka ta sama: Dubuffet, de Stael, Wols, Pollock*, Wyd. AiF, Warszawa 1974.
- Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, Wyd. Ossolineum, Wrocław, 1953.
- R. Richmond, *Michał Anioł i freski Kaplicy Sykstyńskiej*, Wyd. Arkady, Warszawa 1993.
- Max Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Wyd. Arkady, Warszawa 1975.
- Bożena Kowalska, *Henryk Stażewski*, Wyd. Arkady, Warszawa 1985.
- Periodyk Galerii Współczesnej CDN, 1976.
- Galeria Zapiecek, Katalog wystawy, Warszawa 1976.
- Katalog wystawy zbiorowej w DAP, *Włodzimierz Borowski, Koji Kamoji, Edward Krasiński, Henryk Stażewski- wystawa prac*, 1979.
- *Henryk Stażewski rozmawia z redakcją*, Rozmawiała W. Wierzchowska, *Projekt* nr 3, 1979.
- Galeria Zachęta 1978 (katalog wystawy).
- *Coraz lepiej robić to co robię*, Rozmowa Teresy Sowińskiej ze Stefanem Gierowskim,
- Galeria Zachęta, listopad 1992.
- Janusz Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005, str. 72.
- Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wężem, Apokryfy*, z rozdziału *List*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1993.
- Katalogi z wystaw rysunku studentów Wydziału Malarstwa ASP w W-wie, Galeria Prezydenta Warszawy, 2000 – 2003.
- *Słownik wyrazów obcych* pod red. prof. Jana Tokarskiego, Wyd. PWN, Warszawa 1980.
- Jean Hani, *Symbolika świętyńi chrześcijańskiej*, Wyd. Znak, Kraków 1998.
- Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.
- Wikipedia.